
ALGUNAS CUESTIONES RELATIVAS A LA HISTORIA DEL CONTRABAJO

Xosé Crisanto Gándara

QUODLIBET

La literatura en castellano referida a una historia del contrabajo es prácticamente inexistente. Se limita a unas cuantas entradas en diversos diccionarios y enciclopedias (*Diccionario de Música Labor*, *Diccionario de Música Oxford*, *Enciclopedia Larousse de la Música*, *Enciclopedia Salvat de la Música*, *La Música* -Planeta-, *Musicalia*), además del artículo dedicado a nuestro instrumento en el libro *Historia de los instrumentos musicales* de Anthony Baines, Taurus, Madrid 1988 -traducción de un texto inglés-, artículo redactado por Eric Halfpenny y que aparece en las pp. 141-48 del libro en cuestión. Por otro lado, en tanto que en los últimos años se ha producido un interés creciente por el estudio del contrabajo y que se manifiesta en el aumento del número del alumnado y profesorado en los conservatorios españoles, además de otras instituciones tanto pedagógicas como artísticas (orquestas, bandas, etc.), se hace necesaria la disponibilidad de un texto en castellano de tipo histórico en relación con nuestro instrumento que pueda servir para su uso en los distintos lugares donde se preste atención al contrabajo, además de poder usarse por músicos de otras especialidades o por el público en general que muestre interés o curiosidad por conocer algo más sobre el instrumento.

Para elaborar un texto de este tipo, tenemos que recurrir a la ya -relativamente- abundante bibliografía en otros idiomas que tratan de la historia del contrabajo. Eminentes investigadores como Alfred Planyavsky, Paul Brun o Rodney Slatford, por citar sólo a algunos de los más representativos, han centrado sus esfuerzos en la investigación sobre el instrumento, esfuerzos que se ven reflejados en la publicación de diferentes textos en los que podemos hallar datos exhaustivos para elaborar una historia del contrabajo en nuestro idioma. A veces las conclusiones de estos autores resultan encontradas, lo cual nos sirve para establecer una crítica comparativa de sus aportaciones y tener así una visión más clara sobre el tema. No debemos olvidar que el contrabajo es,

de los cuatro instrumentos de cuerda presentes en las orquestas actuales, el que ha sufrido más cambios en su estructura, lo que da lugar a frecuentes confusiones a la hora de buscar una evolución lógica. En los últimos 30 años han surgido dos focos principales de irradiación sobre la investigación histórica de nuestro instrumento: uno de ellos es el “Wiener Kontrabaßarchiv”, dirigido por Alfred Planyavsky, cuyas investigaciones han dado lugar a la publicación de la monumental *Geschichte des Kontrabasses*¹. El otro es la “International Society of Bassists”, fundada en Estados Unidos y que publica anualmente tres revistas con artículos dedicados exclusivamente al contrabajo. Existen otras aportaciones como los textos de Paul Brun^{2,3} –uno en francés y otro en inglés–, así como el texto de Salvatore Carlin *Il contrabbasso*⁴ en italiano o el interesante librito de Rodney Slatford *The bottom line*⁵, además de los artículos de la enciclopedia *New Grove*⁶, en concreto las entradas “Double bass” y “Violone”.

En definitiva, tenemos que pecar un poco de eclecticismo y extraer de las investigaciones de éstos y otros autores los datos precisos para elaborar una historia del contrabajo en castellano que sirva para cubrir ese campo que ha permanecido tan descuidado y que, por las razones expuestas más arriba, se hace necesario. Es por ello, y aprovechando la oportunidad que tan generosamente nos brinda *Quodlibet* para colaborar en sus páginas, por lo que animo al resto de mis colegas a colaborar en esta empresa que no por menos difícil resulta tan tentadora.

EL CONCEPTO “VIOLONE”

Es en el *New Grove*⁷ donde encontramos una definición del concepto “violone” que nos indica que “... en terminología moderna el violone es un contrabajo de viola, el antepasado directo del contrabajo. A lo largo de la historia el término tuvo diversos significados: una viola cualquiera, una viola grande (concretamente una viola *da gamba* de afinación grave), e incluso un violonchelo (en alguna fuente italiana). El término se conoce ya desde 1520 ...”. Según esta definición, podríamos considerar que el contrabajo, tal y como lo conocemos hoy, procede de la familia de las violas *da gamba*, familia en la que en algún momento de la historia aparecería un instrumento de gran tamaño y sonoridad grave, capaz de tocar algunas notas

1. Alfred Planyavsky, *Geschichte des Kontrabasses*, Hans Schneider, Tutzing, 1984.

2. Paul Brun, *Historie des contrebasses a cordes*, La flute de Pan, París, 1982.

3. Paul Brun, *A History of the Double Bass*, (publicado por el autor), París, 1989.

4. Salvatore Carlin, *Il contrabbasso*, Edizioni Bèrben, Ancona, 1974.

5. Walter Salmen (ed.) *The bottom line*, Calouste Goulbenkian Foundation, Londres, 1985.

6. *New Grove Dictionary of Musical Instruments*.

7. *Ibid.*, entrada *Violone*.

al menos en la octava de 16' y con una función básicamente encaminada a realizar el sostén armónico y rítmico del conjunto. Estas características, que hoy nos parecen normales para definir al contrabajo, son sumariadas por Planyavsky⁸ en la forma siguiente:

- “... resulta decisivo para caracterizar un bajo de cuerda como instrumento *contrabajo*:
- a) su sonoridad en la contraoctava, condicionada fundamentalmente al tamaño del cuerpo de resonancia, y además
 - b) la afinación, forma y ajuste, que lo distingue del instrumento *bajo* ...”.

La cuestión estriba en saber si el violone designa realmente en algún momento a un antepasado concreto del contrabajo de hoy en día, cuyas diferencias evidentes con el instrumento más antiguo vendrían dadas por los cambios lógicos de naturaleza organológica que se producirían en su evolución posterior (cambio en el número de cuerdas, en el tamaño, etc.), o si por el contrario es un instrumento distinto al actual y que simplemente coincidiría con este último en cuestiones relativas a características organológicas determinadas, como pueden ser el registro en el que se desenvuelve, el que se toca con arco, una forma más o menos similar, etc. Paul Brun⁹ sostiene que “... el término violone se emplea hoy en día para denominar al contrabajo de viola (de gamba), pero indicó también durante mucho tiempo el contrabajo de violín ...”, con lo que este autor es de la opinión de que el violone es realmente un instrumento contrabajo de la familia de las violas de gamba, y que, por lo tanto, el contrabajo de viola de gamba y el contrabajo de violín son dos instrumentos distintos que, a lo sumo, pudieron influir uno en otro en algún aspecto determinado, pero no son diferentes estadios de una misma evolución.

Alfred Planyavsky dedica la última parte del primer capítulo de su libro al concepto “violone” en el siglo XVI¹⁰ y sostiene que “... el concepto violone en el siglo XVI no hace referencia a un tipo concreto, sino a un grupo entero o familia, quedando en suspenso el momento a partir del cual se incluirían también instrumentos contrabajo ...”. Más adelante, “... así se suscita la cuestión de si la denominación **violone**, utilizada originalmente para distintos tipos de viola (**da gamba** y **da braccio**), tiene todavía en esta época significado para denominar al tipo **braccio** ...”.

Como podemos observar, los autores no se ponen de acuerdo a la hora de adjudicar un significado válido y concreto para el concepto violone, lo que se traduce en una gran confusión.

8. *op. cit.*, p. 4.

9. *Histoire des contrebasses...*, p. 18.

10. *op. cit.*, pp. 56-61.

En un artículo de Manfred Hermann Schmid, publicado en el libro *Kontrabaß und Baßfunktion*¹¹, se trata exhaustivamente el significado del concepto violone desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Este autor analiza semántica y morfológicamente el sentido de las distintas denominaciones que aparecen en ese lapso de tiempo en las diversas fuentes de la época, y establece al final del artículo un esquema cronológico con el uso de estas denominaciones.

Sumariamente, lo que Schmid viene a decir es que "... el origen del nombre violone está claro. Consiste en un aumentativo del vocablo viola que en la Edad Media había resultado ser sencillamente una denominación común para los instrumentos de cuerda. Los sufijos tanto aumentativos como diminutivos tienen -y aquí está el primer obstáculo para su comprensión- dos funciones separadas. Por un lado, sirven para separar familias instrumentales como trombe/tromboni (trompetas/trombones) o corni/cornetti (trompas/cornetas); por otro lado sirven para diferenciar distintas tesituras dentro de una familia como flauto/flautino (flautas de diferentes tamaños) o tromba/trombino (trompeta en Do/trompeta en Fa). Los sufijos italianos -ono e -ino tienen así dos funciones distintas ...".

Este autor nos dice que las fuentes más antiguas para el concepto violone pertenecen sin excepción a la primera de las dos funciones citadas; es decir, el vocablo violone designaría en sus inicios **una familia determinada**, en este caso la familia de las violas *da gamba*.

En el ámbito de habla alemana, los instrumentos *da braccio* y *da gamba* son diferenciados en su denominación respectivamente como "kleine geigen" y "große geigen", correspondiéndoles a los primeros en Italia el concepto "violini". Siguiendo a este mismo autor, se nos dice que "... en el siglo XVII se cambia el significado de estas palabras. Violino designa al pequeño instrumento discanto de una familia, mientras que violone hace referencia al instrumento bajo. El cambio de denominación en el caso del violino resulta comparativamente sencillo, ya que la palabra queda restringida a la familia *da braccio*. Sin embargo el aumentativo violone hace referencia tanto a la familia *da gamba* como a la *da braccio* -y aquí está el segundo obstáculo para la interpretación del concepto violone ...".¹²

Es así que el concepto violone ha dado lugar a tantos errores en la literatura especializada sobre la historia del contrabajo. Mientras que durante el siglo XVI su uso permanece restringido como denominación de una familia instrumental concreta (la familia de las violas *da gamba*), en el siglo XVII pasa a denominar indistintamente el instrumento sub-grave de la familia tanto *da gamba* como *da braccio*. Esta denominación será la predominante hasta principios del siglo XIX, en que pasará a ser llamado contrabajo.

11. Walter Salmen (ed.), *Kontrabaß und Baßfunktion*, pp. 17-32. Manfred Hermann Schmid, "Instrumentennamen und Stimmlagenbezeichnungen" vom 16. bis 18. Jahrhundert. Holbling, Innsbruck, 1986.

12. *Ibid.*, p. 18.

EL CONCEPTO "CONTRABBASSO"

El concepto "contrabbasso" resulta bastante menos equívoco que el concepto violone a lo largo de la historia. Como ya se ha señalado, designa al más grave de los instrumentos de cuerda de la orquesta desde inicios del siglo XIX, a pesar de que en momentos anteriores también en algunas fuentes apareciera ese nombre en referencia a nuestro instrumento. Plan-yavsky¹³ nos dice que "... la denominación predominante hoy en día 'contrabajo' (contrabbasso, contrebasse, kontrabass) hace referencia en su significado inicial a una *tesitura*, no a un instrumento determinado ...". Más adelante añade: "... la hipótesis sobre el empleo de este término en la música instrumental, viene dada por la división de la parte de contratenor [de las voces] en contratenor-alto y contratenor-bajo, y por consiguiente no se puede relacionar en ningún caso, en su acepción inicial, con la contraoctava. Así queda aclarado el hecho de que el término 'contra-basso' no dio lugar al desarrollo de la parte más grave, por lo que los contrabajos no se conocían por ese nombre ...".

El erudito investigador vienés nos proporciona en su libro una gran cantidad de datos sobre la utilización de los dos términos, a través del estudio de diversas fuentes en las distintas épocas. El hecho de que el término "contrabbasso" haga referencia en principio a una de las partes vocales humanas no resulta raro si tenemos en cuenta que a finales del siglo XV los iniciadores de la música instrumental comenzaron a agrupar los instrumentos por familias, que estaban basadas originalmente en las voces del cuarteto vocal, y que pronto se vieron liberadas de este modelo. Mientras que el ámbito normal en la Edad Media estaba limitado a tres octavas, en el Renacimiento estos límites se traspasaron y se añadieron dos octavas a disposición de compositores e intérpretes (aparte, naturalmente, de los constructores de instrumentos)¹⁴. Así resultó que una de las partes vocales, llamada contratenor-basso, o abreviadamente "contrabbasso", se vio reforzada, a través de la ejecución de estas partes vocales **también** con instrumentos, por un instrumento que fuera capaz de cubrir ese espectro sonoro. Al emanciparse la paleta instrumental de la polifonía vocal, quedaron como representantes de las distintas tesituras instrumentos de cuerda, que fueron reduciéndose en su representación hasta llegar a los cuatro actuales:

- el violín que representa el instrumento *discanto*;
- la viola que se encuadra en el registro *contralto*;
- el violonchelo que se mueve en las tesituras de *tenor y bajo*;
- el contrabajo, refuerzo del bajo en la octava de 16'.

13. *op. cit.*, p. 1.

14. Paul Brun, *A History of the...*, p. 19.

Sobre la utilización del contrabajo en la octava de 16' debemos seguir a Planyavsky cuando afirma que "... en contra de una opinión ampliamente extendida, el papel principal del contrabajo no se desarrolla en el registro contrabajo sino en el bajo. Son escasos los contrabajos capaces de tocar la contraoctava completa (Do - Do₁). El tipo más habitual cubre solamente una sexta (Do - Mi₁), siendo el más eficaz históricamente capaz de realizar sólo una cuarta o una tercera (Do - Sol₁, Do - La₁) de esta tesitura. En consecuencia, también las partes orquestales para contrabajo se ejecutan sobre todo en la octava grave y no en la sub-grave. No existe ninguna obra en toda la literatura universal para contrabajo en la que se le pida al contrabajista tocar exclusivamente las notas de la octava sub-grave ..." ¹⁵. Según esta reflexión, el contrabajo es el **único** instrumento de cuerda que toca notas en la octava sub-grave, pero ni puede tocar (a excepción de los modernos contrabajos de cinco cuerdas) **todas** las notas de esta octava, ni toca **solamente** notas de esta octava. Esta aclaración, aunque parezca superfluo recordarlo, resulta de gran importancia.

CONSECUENCIAS PRÁCTICAS

Se pueden extraer gran cantidad de conclusiones prácticas o pedagógicas a la luz de todo lo expuesto anteriormente. Simplemente como ejemplo citaré, siguiendo a Planyavsky una vez más ¹⁶, que en el caso de obras del repertorio solista de la llamada "escuela vienesa de contrabajo", que resultó ser en la segunda mitad del siglo XVIII en el área de Viena la aportación mayor hasta la fecha -junto con Dragonetti, Bottesini y algo del repertorio de nuestro siglo- de música solista para contrabajo, yo abogaré por la utilización del "terzviolon", el instrumento con afinación Fa₁ (Fa sostenido₁) - La₁ - Re - Fa sostenido - La que se usó en aquel momento. Hay grabaciones recientes en las que se utiliza el "terzviolon" ¹⁷, en las cuales se puede apreciar su timbre y su idoneidad para la música de aquel momento. No resultaría de gran dificultad el estudio de este instrumento por parte de estudiantes de contrabajo de grado superior; simplemente tendrían que habituarse a digitaciones adaptadas a la *scordatura* con dos terceras centrales. Otra posibilidad sería el uso de un instrumento de cuatro cuerdas afinado en cuartas La₁ - Re - Sol - do, tal y como propugna Planyavsky en el mismo artículo. Pero, evidentemente cualquier solución que se aparte del uso del instrumento adecuado a cada

15. op. cit., p. 3.

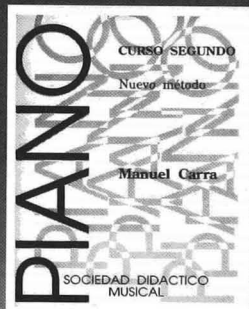
16. Alfred Planyavsky, *Sonata in D major for double-bass and piano by Johannes Sperger*, International Society of Bassists, Vol. XIII n° 1, Otoño 1986, p. 55.

17. Por ejemplo en las grabaciones de las sinfonías núms. 6, 7, 8 de Haydn, Cristopher Hogwood y The Academy of Ancient Music, con el "terzviolon" a cargo de Barry Guy.

época, implica en muchos casos la adaptación de la música para él concebida y el uso de técnicas (digitaciones, arco, etc.) que no siempre son bien recibidas.

En cuanto al repertorio para contrabajo de tres cuerdas (Bottesini, Dragonetti), se puede usar perfectamente el instrumento convencional actual, siempre teniendo en cuenta que la sonoridad de un instrumento de cuatro cuerdas resulta más opaca -por razones evidentes de tipo acústico- que la de uno de tres cuerdas.

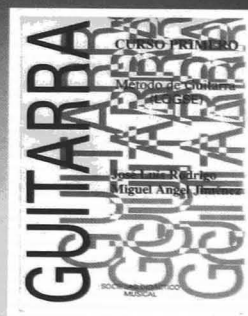
Para terminar, quisiera hacer una consideración sobre el uso de la afinación solista. Es sabido que tanto en el siglo XVIII como en el siglo XIX los contrabajistas subían la afinación de su instrumento medio tono o un tono -incluso hasta un tono y medio- para lograr un mayor brillo en el timbre del contrabajo; pero esto lo hacían porque las **cuerdas de tripa** siempre dan un sonido más apagado que las cuerdas de metal que se usan hoy. Con el uso generalizado actual de **cuerdas de metal**, ¿es necesario seguir usando la afinación solista? Dejo al criterio de los -posibles- lectores la respuesta. ■



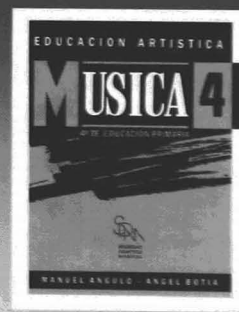
PIANO
Manuel Carra
(cursos I, II y III)



EL LENGUAJE DE LA MÚSICA
Ana M^a Navarrete Porta
Manuel Moreno Buendía
(cursos 1-2-3 y 4)



GUITARRA
José Luis Rodrigo
Miguel Ángel Jiménez
(cursos I y II)



MÚSICA
Manuel Angulo
Ángel Botia
(1^o, 2^o, 3^o y 4^o de Primaria)

Nuevos textos realizados de acuerdo con los contenidos y objetivos de la LOGSE

Sociedad Didáctico Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID

☎/FAX 5416280

